



HAL
open science

L'entrée en scène de la rivale dans les représentations dramatiques de Médée au XVIIe siècle

Mireille Habert

► **To cite this version:**

Mireille Habert. L'entrée en scène de la rivale dans les représentations dramatiques de Médée au XVIIe siècle. Travaux & documents, 2007, Journées de l'Antiquité 2005-2006, 30, pp.73-86. hal-02183732

HAL Id: hal-02183732

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02183732v1>

Submitted on 28 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'entrée en scène de la rivale dans les représentations dramatiques de *Médée* au XVII^e siècle

MIREILLE HABERT

L'interprétation dramatique du mythe de Jason et Médée, telle qu'elle se répand à partir de la Renaissance sur la scène européenne, a pour première source la tragédie d'Euripide *Médée*, jouée en 431 avant J.C., qui inaugure le schéma dramatique de la vengeance de l'épouse trahie. La seconde source, dont l'influence est déterminante dans toute la seconde moitié du XVI^e siècle et au début de l'âge classique est Sénèque, auteur en 64, dans les dernières années de sa vie, d'une *Médée* qui colore d'une violence barbare le personnage de la magicienne infanticide. Chez les deux dramaturges, la transposition du mythe à la scène obéit au schéma mis en relief par Florence Dupont dans son étude des *Monstres de Sénèque* : plongée dans le *dolor* ou affliction extrême proche du désespoir en raison de l'abandon de Jason, Médée s'abandonne peu à peu au *furor*, ou égarement furieux, qui la coupe de toute valeur humaine et la conduit au *scelus nefas*, crime inexpiable¹. La tragédie montre comment s'opère le passage de la raison à la folie chez un être en proie à une passion dont les conséquences dépassent les limites des actions humaines.

Si la vengeance exercée à l'encontre de la rivale occupe dans l'action tragique une place essentielle, elle n'est pourtant qu'un préambule aux événements horribles qui constituent le dénouement de *Médée* : la mort de Créüse-Glauké n'est qu'une étape de la punition de Jason, celle-ci, plus raffinée que si le héros mourait lui-même, étant constituée par le spectacle offert au père du meurtre de ses enfants. Tant il est vrai que le sort de ces jeunes filles qu'un héros ramène un jour à la maison pour les imposer à la première épouse est un rôle surtout passif, rapidement esquissé en face des grandes figures héroïques. Appelé à la scène pour en sortir, le personnage de la rivale n'est guère pris en considération pour lui-même. Aussi la figure de la jeune fille convoitée par Jason est-elle d'abord, dans *Médée*, un simple rôle actanciel. Glauké-Créüse n'a pas même la présence scénique accordée à la Cassandre d'Eschyle, dont l'entrée en scène aux côtés d'Agamemnon s'accompagne

¹ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, ch. IV.

d'une transe prophétique qui précède de quelques instants la mort des personnages ; si Iole, dans *Les Trachiniennes* de Sophocle, apparaît sur le théâtre le temps d'une scène, c'est que l'arrivée de la jeune fille à Trachis permet de montrer les sentiments mêlés de jalousie et de compassion que son sort inspire à Déjanire ; l'intrigue se resserre ensuite sur le destin tragique d'Hercule qui succombe aux tortures infligées par la tunique du centaure.

Précisément, alors que dans la tragédie d'Euripide un bref récit suffit au messager pour évoquer la mort de la fille du roi de Corinthe, récit ramené à quelques mots par Sénèque, on peut se demander pourquoi, dans la floraison des œuvres imitées des tragédies anciennes, du XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, une majorité d'auteurs accorde un intérêt nouveau au personnage de la rivale.

Nous nous proposons de confronter avec les œuvres anciennes, en nous appuyant également au besoin sur quelques versions modernes, les deux versions dramatiques de *Médée* de Pierre et Thomas Corneille, représentées respectivement en 1635 et 1694, afin d'observer comment l'entrée en scène du personnage de la rivale donne lieu à la fois à des rebondissements imprévus de l'intrigue et à un renouvellement du pathétique, d'une manière qui n'est pas sans retentissement sur la tonalité d'ensemble de la tragédie.

LE PORTRAIT DE LA FIANCÉE

Dans les *Médée* antiques, l'espace dramatique construit par le discours des personnages ne cesse de faire resplendir autour de Médée l'arrière-plan fabuleux de la Colchide, pays lointain de l'épisode de la conquête de la Toison d'Or. En contrepoint, à propos de Créüse-Glaucé, les auteurs n'offrent à l'imagination du spectateur que l'univers rationnel des Grecs, la ville de Corinthe, et une image stéréotypée de jeune fille promise en mariage par son père. La fille de Créon n'incarne rien d'autre que la légitimité d'un mariage aristocratique dans la société grecque.

C'est bien ainsi que le chant du chœur qui ouvre la pièce de Sénèque présente la jeune fiancée. L'éloge de sa beauté n'est qu'un motif obligé de l'épithalame :

« La beauté de cette vierge dépasse de beaucoup celle des filles de Cécrops, [...] Ainsi le soleil fait périr la clarté des étoiles, [...] Ainsi une teinte neigeuse rougit sous la pourpre phénicienne »².

Il ne s'agit pas de produire un portrait ressemblant, mais de choisir les termes qui conviennent pour célébrer un mariage conforme aux usages. Dans l'étude qu'il consacre au mariage en Grèce ancienne, Jean-Pierre Vernant a décrit cette société dans laquelle la femme sert de monnaie d'échange entre les clans, où un mariage est la consécration solennelle d'une alliance entre deux familles, celle-ci étant rendue valide par le consentement du père au sein d'un système complexe de dons et contre-dons³ : Créüse la Grecque incarne tout ce que Médée l'étrangère n'est pas.

Aussi importe-t-il peu que Médée ait déjà donné deux fils au héros et qu'elle soit elle-même fille de roi, descendante du Soleil. Elle a commis la faute de s'enfuir de Colchide pour suivre Jason, elle a trahi son père et son pays, se condamnant à n'être qu'une concubine aux yeux des Grecs. Chez Sénèque, le chœur ne se prive pas de le rappeler à Jason : « Arraché à l'hymen horrible de la fille du Phéacien, toi qui étais habitué à ne saisir qu'en tremblant et malgré toi le corps de cette épouse forcenée (« *effrenae conjugis* »), empare-toi avec félicité de la vierge Eolienne, et reçois pour la première fois en mariage une femme du gré de ses parents »⁴.

C'est dans ce contexte que la description de la fin tragique de Glauké dans la pièce d'Euripide vient éveiller un bref instant l'intérêt et la pitié du spectateur. Le recours au procédé rhétorique de l'hypotypose, « art de mettre sous les yeux », est l'occasion d'une évocation pathétique des effets du cadeau empoisonné, la robe merveilleuse offerte par Médée, qui scelle le destin de la princesse :

« Il était à peine parti, les enfants avec lui, / qu'elle avait pris les beaux tissus brodés, qu'elle s'en revêtait, / qu'elle posait le bandeau d'or sur ses cheveux bouclés, / arrangeant sa coiffure devant un miroir brillant / et riant à la vaine image d'elle-même qu'il renvoie. / Puis elle se lève de son trône pour parcourir la chambre, / allant d'un pas dansant sur ses

² Sénèque, *Médée*, Edition Leon Hermann, Paris, Les Belles Lettres, 1967-1968, premier chant du chœur.

³ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974, Paris, Seuil, 1992, ch. 4.

⁴ Sénèque, *Médée*, *ibid.*

pieds nus, / enchantée par les beaux cadeaux. / Elle se dresse sur ses pointes / pour voir sur ses talons tomber la robe »⁵.

Les détails physiques donnent à la scène décrite son pittoresque, tandis que la grâce, la fraîcheur, la beauté de la jeune fille nuancent positivement le portrait d'une coquette prise au piège de la vanité :

« Le bandeau d'or posé sur sa tête, / lançait en flots prodigieux un feu dévorant, / et les voiles légers cadeaux de tes enfants, / mordaient la chair blanche de l'infortunée. / Elle veut fuir, se lève de son siège comme une torche ardente, / secoue ses cheveux et la tête, à droite, à gauche, / pour en dégager la couronne. / Mais l'or était comme soudé et la flamme / à chaque secousse montait plus haut. / Elle tombe enfin sur le sol, vaincue, / et nul n'eût pu la reconnaître, sinon son père. / On ne distinguait plus ses yeux, la forme de son front / ni de son beau visage. Du sommet de sa tête / tombaient les gouttes d'un sang mêlé de feu. / Les chairs coulaient des os comme de la résine / sous les dents invisibles du poison⁶. »

Ce récit du messager d'Euripide ouvre à la tradition le motif tragique d'une fin commandée par une volonté étrangère. Sur la scène tragique, comme dans le conte, « les forces magiques [...] agissent à la place du héros [...]. Le personnage est forcé d'accepter le défi, d'exécuter la demande, même si cela vient non pas d'un donateur neutre ou bienveillant, mais d'un agresseur franchement hostile et perfide. La mise hors d'état de nuire repose sur la dissimulation du piège »⁷.

L'entrée en scène de la rivale

Pasolini a tourné une *Médée* en 1970, avec Maria Callas dans le rôle principal, qui retrace toute l'aventure de Jason et Médée depuis Iolchos, où Jason est élevé par le Centaure, jusqu'à la Colchide où il rencontre Médée qui l'aide à remporter la Toison d'Or, enfin Corinthe où se terminent les amours de Jason et Médée. Dans la dernière partie du scénario apparaît Glaucé, « une jeune fille, très jeune, presque un enfant, qui a les yeux inondés de larmes ». Glaucé n'a aucune prétention à épouser Jason, au contraire : rien, même pas le compliment que lui

⁵ Euripide, *Médée*, Traduction par Marie Delcourt, Paris, Gallimard, coll. Folio, cinquième épisode, p. 185.

⁶ Euripide, *Médée*, *ibid.*, p. 186.

⁷ Evguéni Mélétinski, *Etude structurale et typologique du conte*, traduit du russe par Claude Kahn, p. 245, in Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965 et 1970.

fait son père : « Comme ta robe de mariée est belle ! », ne peut arrêter les larmes qu'elle verse en ce jour qui est celui de ses noces avec Jason. La fin de Glaucé est représentée deux fois. Une première fois, selon un rêve prémonitoire de Médée qui extériorise sa vision en psalmodiant, en grec ancien, le récit d'Euripide. Une seconde fois, selon un scénario qui obéit à un autre déterminisme, plus effrayant car encore plus énigmatique :

« Enfin la voilà vêtue. Elle va se regarder dans le miroir. Elle fixe son image, s'assoit. Elle se regarde longuement. Puis ses yeux se perdent ailleurs, dans le vide. Il est en train de se passer quelque chose d'horrible. Elle demeure un long moment sans bouger [...]. Tout à coup, Glaucé se lève. Elle regarde, atterrée, devant elle. Comme si elle assistait à une apparition de la Vérité. Puis elle se tourne, et, avant que les servantes aient pu l'arrêter, elle s'enfuit hors de sa chambre. Comme une furie, comme une jeune jument qui s'emballa, Glaucé sort de sa chambre, et traverse en courant dans toute sa longueur la longue salle du trône. Derrière elle, lui criant de s'arrêter, courent les esclaves. Créon, entouré de ses dignitaires, voit toute la scène et, laissant là sa dignité royale, se met lui aussi à courir derrière sa fille. Glaucé sort de la salle du trône par une petite porte. Par cette petite porte, Glaucé pénètre dans la grande tour circulaire, elle prend l'escalier qui monte en larges spirales vers le sommet. Derrière elle accourent les servantes et le roi. Cette course le long des escaliers en colimaçon paraît ne jamais devoir s'arrêter. Glaucé arrive au sommet de la tour et, sans un instant d'hésitation, elle enjambe le petit parapet entre les minces colonnes blanches et se jette dans le vide. [...] Créon arrive au sommet de la tour, il voit le corps de sa fille morte, là, tout en bas. Couvrant son visage de ses mains, lui aussi, en hurlant, se laisse tomber. Son corps est à côté de celui de sa fille, au pied de la tour. »⁸

La scène se caractérise par son caractère onirique, son rythme oppressant, en accord avec la force de la pulsion de mort qui s'empare de la jeune fille. Elle est une illustration saisissante de l'utilisation par les auteurs modernes des potentialités dramatiques et émotionnelles du rôle si vite esquissé par le récit d'Euripide.

Il est exceptionnel, dans les réécritures de Médée, y compris les plus contemporaines, que la rivale échappe à la mort. L'introduction de Créüse sur la scène conduit les dramaturges à amplifier le spectacle de sa fin tragique, dont la représentation solennelle occupe presque tout le dernier acte des tragédies de Pierre et Thomas Corneille.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Médée*, traduit de l'italien et présenté par Ch. Mileschi, Arléa, 2002, p. 99-100.

L'élément dramatique de la robe magique participe de la construction du personnage, puisque le motif de la parue fait ressortir la vanité de la fille du roi.

Dans *Médée* de Jean Anouilh, publiée en 1947, pièce dans laquelle Créüse n'apparaît pas, c'est au récit qu'est confié le soin de rapporter les effets du don magique :

« Deux enfants sont venus à l'aube porter un présent à Créüse, un coffre noir qui contenait un voile richement brodé d'or et un diadème précieux. À peine les eut-elle touchés, à peine s'en fut-elle parée, comme une petite fille curieuse devant sa glace, Créüse a changé de couleur, elle est tombée se tordant dans d'horribles souffrances, défigurée par le mal »⁹.

Dans *Manhattan Medea* de Dea Loher, dont le lieu scénique est l'underground new-yorkais, la robe est décrite avec soin par Médée : « J'ai besoin d'une robe rouge. Elle doit être moulante, une seconde peau, du cou jusqu'à la cheville et au poignet »¹⁰.

Chez Pierre Corneille, la robe merveilleuse fait l'objet d'un traitement particulier, dû au souci du dramaturge de rendre plus vraisemblable l'acceptation du don magique. Corneille déclare en effet dans son *Examen* :

« J'ai cru mettre la chose dans un peu plus de justesse, par quelques précautions que j'y ai apportées : la première, en ce que Créüse souhaite avec passion cette robe que Médée empoisonne, et qu'elle oblige Jason à la tirer d'elle par adresse ; ainsi, bien que les présents des ennemis doivent être suspects, celui-ci ne le doit pas être [...] ; de plus, Créon en fait faire l'épreuve sur une autre, avant que de permettre à sa fille de s'en parer »¹¹.

La parure de Médée excite ainsi la convoitise de Créüse. Dès sa première apparition sur la scène, elle avoue à Jason le désir qu'elle a de s'en parer (II, 4, v. 565) :

« Qu'elle a fait un beau choix ! Jamais éclat pareil
Ne sema dans la nuit les clartés du soleil.
Les perles avec l'or confusément mêlées,

⁹ Jean Anouilh, *Médée*, Paris, La Table ronde, 1953.

¹⁰ Dea Loher, *Manhattan Medea*, traduction par Olivier Balagna et Laurent Muhleisen, Paris, L'Arche, 2001.

¹¹ Pierre Corneille, *Médée*, *Examen* de la pièce, in *Oeuvres complètes*, Edition André Stegmann, Paris, Seuil, 1963, p. 174.

Mille pierres de prix sur ses bords étalées,
 D'un mélange divin éblouissent les yeux ;
 Jamais rien d'approchant ne se fit en ces lieux.
 Pour moi, tout aussitôt que je l'en vis parée,
 Je ne fis plus d'état de la toison dorée ;
 Et dussiez-vous vous-même en être un peu jaloux
 J'en eus presque envie aussitôt que de vous »¹².

On peut s'interroger sur le sens de la substitution de la robe merveilleuse à l'être aimé comme objet du désir amoureux. Désir mimétique de ressembler à Médée, d'être Médée, en lui empruntant ses attributs pour mieux séduire Jason ? désir homosexuel inconscient ? L'effet produit au premier abord est de faire du personnage une coquette et une imprudente, une jeune princesse vaine et futile.

Le renforcement du pathétique

Une fois Créüse livrée à la magie de Médée, l'effet du poison répandu sur la robe est l'occasion de solliciter de façon prolongée la pitié du spectateur. Pierre Corneille s'en explique, non sans ironie, dans son Examen de la pièce :

« J'ai feint que les feux que produit la robe de Médée, et qui font périr Créon et Créüse, étaient invisibles, parce que j'ai mis leurs personnes sur la scène dans la catastrophe. Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres ; mais, à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la tragédie, et ces deux mourants importunent plus par leurs cris et leurs gémissements qu'ils ne font pitié par leurs malheurs »¹³.

On sait que l'illusion théâtrale ne repose pas uniquement sur la perception visuelle, ce qui est montré sur la scène, mais sur la mise en relation de tous les éléments constitutifs du langage dramatique, signes auditifs et signes visuels, paroles prononcées et éléments figurés. Le messager prévient à la fois Médée et le spectateur du sort qui réunit le roi et sa fille, afin qu'en l'absence de flammes réelles sur la scène, le spectateur croie à la vérité de la souffrance :

« La flamme disparaît, mais l'ardeur leur demeure
 Et leurs habits charmés, malgré nos vains efforts,
 Sont des brasiers secrets attachés à leurs corps.

¹² Pierre Corneille, *Médée*, Acte II, scène 4, v. 579-588.

¹³ Pierre Corneille, *op. cit.*, p. 174-175.

Qui veut les dépouiller lui-même les déchire,
Et ce nouveau secours est un nouveau martyr »¹⁴.

Loin que les personnages « importunent par leurs cris », un duo d'une grande douceur réunit le roi et sa fille, chacun pardonnant à l'autre d'être la cause de sa mort et s'accusant soi-même de la faute commise :

« Si ton jeune désir eut beaucoup d'imprudence
Ma fille, j'y devais opposer ma défense.
Je n'impute qu'à moi l'excès de mes malheurs
Et j'ai part en ta faute ainsi qu'en tes douleurs »¹⁵.

La dignité et la grâce de l'expression accentuent le caractère esthétique des derniers instants de Créüse :

« Cléone, soutenez, je chancelle, je tombe » (V, 4, v. 1409)
« Ah ! Je brûle, je meurs, je ne suis plus que flamme » (V, 4, v. 1417)
« Ah ! je sens fers et feux, et poison tout ensemble » (V, 4, v. 1433).

Les derniers mots prononcés par la princesse sont des paroles d'amour. Créüse meurt en suppliant Jason de la considérer comme son épouse véritable :

« Adieu, donne la main, que malgré ta jalouse,
J'emporte chez Pluton le nom de ton épouse.
Ah ! douleurs ! C'en est fait, je meurs à cette fois,
Et perds en ce moment la vie avec la voix.
Si tu m'aimes... »¹⁶.

Chez Thomas Corneille, un suspens se trouve ménagé autour de l'embraselement de la robe, du fait que Médée en retient le pouvoir maléfique pendant presque tout un acte, espérant de Créüse qu'elle renonce à épouser Jason. Lorsqu'enfin Médée enflamme la robe, la dignité aristocratique et la grâce qui caractérisent la mort de Créüse dans la tragédie de Pierre Corneille sont également au rendez-vous dans la tragédie lyrique pour renforcer le pathétique :

« Quel feu dans mes veines s'allume !
Quel poison dont l'ardeur tout à coup me consume,
Dans cette robe était caché.
Soutenez-moi ! je n'en puis plus ! je tremble !

¹⁴ Acte V, scène 1, v. 1314-1318.

¹⁵ Acte V, scène 4, v. 1389-11392.

¹⁶ Acte V, scène 4, v. 1497-1501, inachevé.

Je brûle ! Sur mon corps un brasier attaché
 Me fait souffrir mille tourments ensemble ;
 Mon mal est sans remède, à quoi servent ces pleurs ?
 Rien ne peut soulager l'excès de mes douleurs » (V, 5, fr. 259)¹⁷.

Tandis que Créüse se voit livrée à ces tourments horribles, Jason ose la prendre dans ses bras malgré la mort qui menace, et c'est ainsi unis que les amants déplorent leur séparation prochaine en un chant douloureux :

« Hélas ! prêts d'être unis par les plus douces chaînes,
 Faut-il nous voir séparés à jamais ? » (V, 6, fr. 263)

La voix de Créüse jette un dernier cri, puis s'affaiblit lentement jusqu'au moment où elle s'éteint :

« Mais déjà de la mort les horreurs me saisissent
 Je perds la voix, mes forces s'affaiblissent
 C'en est fait ! J'expire, je meurs. » (V, 6, fr. 264)

Ainsi, la présence sur scène de la rivale détourne provisoirement l'attention du spectateur de l'action principale pour servir de préambule, sur un mode mineur, aux événements sanglants qui terminent l'action de Médée.

L'amplification dramatique du thème amoureux

Paul Bénichou rappelle au sujet des intrigues de la tragédie classique que « ces histoires dès longtemps consacrées, où vivent des personnages d'avance connus, sont comme des sujets d'exercice que le public propose incessamment aux auteurs, en leur demandant de les repenser à l'usage du présent »¹⁸. Dans le cas de Créüse, une fois le personnage investi d'une présence réelle sur la scène, qu'attend le public d'une princesse, sinon qu'elle inspire de l'amour ? La présence du personnage dans les œuvres du XVII^e siècle constitue un encouragement pour les auteurs à développer une intrigue amoureuse secondaire afin de satisfaire au goût d'un public amateur de galanterie, cette « greffe

¹⁷ Le texte cité est celui du livret intégral publié par la revue *l'Avant-Scène Opéra*, Paris, mai 1993, d'après la production de Jean-Marie Villégier dirigée par William Christie au Théâtre de Caen, 1993. Le texte est numéroté non pas en vers, mais en séquences.

¹⁸ Paul Bénichou, *L'Ecrivain et ses travaux*, « Tradition et variantes en tragédie », Paris, Corti, 1967, p. 167-170.

amoureuse » procédant davantage des schémas romanesques de la tragédie et de la comédie que de la tragédie.

On peut sur ce point comparer les procédés utilisés par Pierre et Thomas Corneille pour compliquer leur intrigue. Créüse apparaît dans les deux oeuvres comme investie du rôle d'« amoureuse », encouragée par son père à recevoir favorablement les avances de Jason. Elle est le centre de scènes tendres ainsi que de scènes d'apparat riches en figurants, dans lesquelles interviennent les autres princes qui lui font une cour assidue : le roi d'Athènes Egée chez Pierre Corneille, le roi d'Argos, Oronte, chez Thomas Corneille. Ceci donne à son personnage un éclat nouveau, très différent de celui de Médée. Non seulement Créüse se révèle une amoureuse sincère, mais elle sait exprimer de façon délicate ses premiers émois amoureux : « Doux repos, quittez-moi, ne revenez jamais ». Elle avoue même à Jason sa crainte de Médée : « Quel désespoir si vous la regrettez ! » Elle s'emploie par ailleurs à rassurer celui-ci sur ses sentiments réels à l'égard de ses prétendants, principalement Oronte : « Quand son amour serait extrême / Vous n'avez rien à redouter / Mes yeux diront que je vous aime ».

Dans la tragédie en musique, Oronte espère conquérir Créüse en lui offrant un spectacle magnifique. Ce spectacle est l'occasion d'un divertissement chanté dans lequel l'Amour vient montrer son pouvoir. Le « Chœur des Captifs d'amour » entonne un chant à la gloire de la princesse et de l'Amour : « qu'elle est charmante, qu'elle est belle ! / Ah, qu'il est doux de soupirer pour elle ! » (acte I, scène 7). Ce spectacle élégant fait oublier provisoirement les malheurs de Médée, auxquels il sert de contrepoint léger, avant la reprise des péripéties de la tragédie.

Chez Pierre Corneille, la présence sur la scène de la figure de Créüse est l'occasion d'approfondir des situations amoureuses qui sont à l'origine de nombreux effets de surprise, dont certains vont jusqu'à transformer la tonalité de l'oeuvre. S'éloignant complètement de l'intrigue initiale, l'oeuvre développe en effet à la manière de la comédie un épisode déjà inscrit dans la version ancienne d'Euripide, l'arrivée à Corinthe du vieux roi d'Athènes Egée. Cet épisode fournit à Corneille l'occasion de développer le topos du vieillard amoureux. Invitée par son père à « calmer le courage » du vieux roi (II, 3, v. 517), car il s'agit d'un parti « peu sortable » pour elle, la jeune fille se voit cependant incitée à faire preuve de prudence :

« Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie
 Mais le trône soutient la majesté des rois
 Au-dessus du mépris, comme au-dessus des lois. » (II, 3, v. 538-540)

Créüse s'efforce donc d'éconduire Egée tout en ménageant sa susceptibilité. Ce projet l'amène à lui faire l'aveu de ses sentiments pour Jason et à invoquer la toute-puissance de l'amour. La jeune fille recourt alors aux périphrases du langage précieux, évoquant les charmes du « je ne sais quoi » cher au public raffiné :

« Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer
 Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer
 Et souvent, sans raison, les objets de nos flammes
 Frappent nos yeux ensemble et saisissent nos âmes ».

L'effet de cette scène est un coup de théâtre romanesque. Deux ans avant Don Diègue, Egée prononce un monologue mi-pathétique, mi-ridicule, où il déplore son âge :

« La jeunesse me manque, et non pas le courage :
 Les rois ne perdent point les forces avec l'âge ;
 Et l'on verra peut-être, avant ce jour fini,
 Ma passion vengée, et votre orgueil puni » (II, 5, v. 689-692).

Effectivement, Egée foment une tentative d'enlèvement, dont le spectateur découvre l'échec lamentable à l'acte IV, dû à l'intervention rapide et armée de Jason.

Les virtualités inscrites dans les personnages offrent ainsi aux dramaturges la possibilité d'imaginer en Créüse une sorte de double innocent de Médée. Chacun va même jusqu'à inventer, face au couple Jason/Créüse, une alliance provisoire entre les amants repoussés, faisant apparaître sur la scène, de manière fugace, un couple Médée-Egée (IV, 5, 1268-1269) ou Médée-Oronte (III, 1, fr. 120-131 ; IV, 4, fr. 194-197).

La contagion de l'héroïsme

Dès sa première tragédie, Corneille attribue à tous ses personnages une volonté et un courage en harmonie avec la grandeur de Médée.

Ainsi, l'exposition de sa pièce laisse d'abord douter de la sincérité des sentiments de Jason. Celui-ci avoue à son ami Pollux : « J'accorde ma flamme au bien de mes affaires » (I, 1, v. 30). Cependant, la promesse de mariage qu'il a faite à Créon l'oblige à adopter le discours de la galanterie : non seulement il ne nomme pas Créüse autrement que « Ma princesse », « Ma reine », mais il s'applique à utiliser avec elle les

codes du langage amoureux : « Que votre zèle est long, et que d'impatience / il donne à votre amant, qui meurt en votre absence ! » (I, 3, v. 176-180).

Mais le spectateur voit le personnage de Jason évoluer constamment dans la pièce, parallèlement à celui de Créüse. Alors que celle-ci n'est au départ qu'une jeune princesse coquette et frivole, dont le rôle ne consiste qu'à « faire des pointes » au milieu de Jason et de ses prétendants, elle devient peu à peu moins sûre d'elle, jusqu'à venir implorer Médée de suspendre les effets de sa colère, lorsqu'elle apprend que celle-ci a déjà frappé Créon : « Ah ! reprenez Jason, et me rendez mon père ! » (V, 2, fr. 243). Le face à face de Créüse et de Médée, impossible dans les œuvres anciennes, constitue un moment dramatique et pathétique important dans l'œuvre de Thomas Corneille, car il semble un instant avoir le pouvoir de changer l'issue de la tragédie. Une relation complexe, une ébauche de sympathie, se noue et se rompt entre les deux femmes, anticipant sur l'œuvre de José Bergamin, Médée l'Enchanteresse, dans laquelle Médée réussit à envoûter Créüse et à la faire consentir d'elle-même à sa propre mort dans la robe de lumière offerte par Médée. Dans le livret de l'opéra, Médée fait en sorte que Créüse, revêtue de la robe éblouissante, n'en subisse les effets qu'au moment où, apprenant que Créon dans un acte de folie a tué Oronte avant de se donner la mort, sa haine et sa fureur à l'égard de Médée s'exaspèrent et déclenchent la mise à exécution des dernières étapes de la vengeance.

Quant à Jason, d'abord représenté par Pierre Corneille comme un amant égoïste et intéressé, tirant vanité de ses multiples conquêtes amoureuses au début de l'action dramatique, lâche et fourbe devant Médée à qui il n'ose pas dire en face la vérité, il commence à se racheter lorsqu'il fait la preuve de sa vaillance en arrêtant Egée dans sa tentative d'enlèvement de la princesse. Enfin, il se transforme tout à fait au moment du « spectacle d'horreur » de l'acte V. En effet, indigné devant l'action de Médée : « Je vois ou Créon mort ou Créüse mourante » (V, 5, v. 1446), Jason n'hésite pas à s'imputer toute la responsabilité du sort qui frappe Créüse, et s'émeut au point de vouloir le partager :

« Ma reine, si l'hymen n'a pu joindre nos corps
 Nous joindrons nos esprits, nous joindrons nos deux morts
 Et l'on verra Charon passer chez Radamante
 Dans une même barque et l'amant et l'amante » (V, 5, 1471-1474).

Reconnaissant le procédé magique utilisé par Médée, Jason va jusqu'à prendre la jeune fille dans ses bras dans l'espoir d'être consumé

avec elle par le poison mortel de la robe magique, mais en vain : « Quoi ! ce poison m'épargne [...] / Il faut donc que je vive, et vous m'êtes ravie ! » (v. 1481). Son émotion laisse percevoir au spectateur des sentiments plus véritables : « [...] Ce mot lui coupe la parole / Et je ne suivrais pas son âme qui s'envole ? » (v. 1501-1502).

D'abord déterminé à venger la mort de la fille du roi : « Ne t'en va pas, belle âme, attends encore un peu, / Et le sang de Médée éteindra tout ce feu. », Jason se suicide après le meurtre de ses enfants, préférant suivre Créüse dans la mort plutôt que poursuivre inutilement Médée. L'opéra, pour sa part, se contente de respecter le dénouement ancien, montrant Jason impuissant à la vue de Médée campée sur le char du Soleil, le bravant une dernière fois avant de s'enfuir.

La première tragédie de Pierre Corneille réunit donc Jason et Créüse dans une même grandeur. La tendresse et la grâce, pour ne pas dire l'affectation, le merveilleux romanesque qui marquent la venue sur la scène de la fille du roi de Corinthe ne réussissent pas à faire sombrer la pièce dans l'univers, dominé par l'expérience quotidienne, de la comédie bourgeoise, ni même de la tragi-comédie. En effet, le personnage de Créüse se montre capable d'évoluer au cours de l'action dramatique, tout comme celui de Jason, pour finalement se ranger du côté des « généreux » cornéliens, au point que l'on peut parler d'une véritable « contagion » de l'héroïsme dans Médée.

CONCLUSION

La pièce lyrique de Thomas Corneille porte la marque de la filiation que l'auteur a voulu établir avec l'œuvre de son aîné. En plus du déploiement de machines et du merveilleux, déjà présents dans l'œuvre baroque de 1635, la grandeur du sujet semble résolue à céder le pas aux tendresses de la galanterie, rendues obligatoires par l'esprit du temps. D'une manière originale, la tragédie et la tragédie lyrique font bon accueil aux divertissements amoureux, au point de faire oublier provisoirement au spectateur le drame de Médée. Cependant la galanterie romanesque n'est qu'une étape avant le pathétique de la catastrophe finale, qui s'enrichit de la représentation sur la scène de toutes les émotions nouvelles suscitées chez les personnages par l'exécution de la vengeance.

La notion de mythe littéraire comme récit qui transcende le texte individuel, pour se retrouver dans plusieurs textes littéraires, permet d'affirmer que la richesse des œuvres anciennes ne se résume pas aux sujets qu'elles traitent, mais aux questions qu'elles laissent en blanc.

Chaque texte est la somme des possibles qu'il contient et des nouveaux textes dont il est porteur en puissance. Le mélange des tonalités qui accompagne l'entrée en scène de la rivale dans les œuvres du XVII^e siècle ouvre la voie aux réalisations modernes, dans lesquelles s'accroît la fascination exercée par Médée et ses pouvoirs de mort. Le mythe continue aujourd'hui de vivre à la scène, entre spectaculaire, discours amoureux, et transcendance tragique.

Piège tendu à l'ambition et aux désirs charnels du héros, rêve d'une impossible innocence, le personnage de la rivale renforce par son entrée en scène la profondeur de l'action tragique conçue par Euripide.